

PERCEPÇÃO E IDENTIDADE NO CORPO ARTISTA

Alex Fabiano Alonso (UFMS)¹

Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS)²

RESUMO

O tema do ensaio em questão foi desenvolvido inicialmente para a disciplina Linguagem, Identidade e Decolonialidade/PPGEL-UFMS. Nele busca-se compreender conceitos como identidade e corpo e a sua relação com a arte. Entende-se identidade como representação, participante dos sistemas culturais, e não como essência, concordando assim com Tomaz Silva (2014), Néstor Cancline (2005) e Stuart Hall (2005). Os conceitos de corpo e percepção desenvolvidos por Maurice Merleau-Ponty (2011), em sua fenomenologia, são adotados para entender as realizações do corpo nos processos de construção de identidade. Integram esses processos as relações de alteridade com o mundo, com o *outro*, essenciais para a compreensão do Eu, conforme o filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2010). Nas relações mediadas pelo corpo entre o Eu e o *outro*, entre identidades e diferenças, questões de hierarquia e poder se estruturarão como forma de garantir privilégios dentro das sociedades. Surge aqui o “corpo artista”, termo cunhado pela pesquisadora Christine Greiner (2005), como uma contracultura, em que os artistas, percebendo a dupla função do corpo, de ser para si e ser para o *outro* (interno/ externo), se utilizarão de seus corpos como uma forma de desestabilizar tais estruturas sociais, consideradas hegemônicas. Para conduzir essa reflexão utilizou-se de revisão bibliográfica, bem como de obras de arte inseridas dentro dos *gêneros performance, body art e happenings*, em que o corpo se torna inevitável. Como resultado, pôde-se perceber que, em face das relações de identidades e diferenças, a ética surgirá como sendo uma forma essencial para se garantir a diversidade.

Palavras-chave: Corpo. Representação. Arte.

¹ Acadêmico: mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS – linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos.

² Orientadora: doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS.

INTRODUÇÃO

Este ensaio³ busca compreender conceitos como identidade e corpo na relação com a arte, bem como o meio cultural em que somos acometidos. Neste sentido, o corpo se torna uma importante forma de potência latente para compreender a si próprio e compreender o *outro*. Com a modernidade no início do século XX, os artistas percebem a dupla função do corpo, enquanto um meio possível de se afirmar internamente e externamente ao se comunicar com a alteridade do mundo, e buscam desestabilizar as estruturas sociais, indo na contracultura.

No caminho dessa discussão, Maurice Merleau-Ponty (2011) dirá que a percepção se torna fundamental para compreender tal corpo e suas realizações. A pesquisadora Christine Greiner (2005) compreende, dentro de uma teoria Estética, que a percepção nos sensibiliza, pela linguagem visual/corporal, as impressões de um mundo percebido pelo artista. O uso consciente desses processos torna possível a experiência compartilhada da visão do artista sobre o mundo, convidando outras pessoas a se abrirem para estas novas significações. É importante ressaltar que, assim como o artista, a percepção de mundo das pessoas em seu dia a dia é necessária para seu reconhecimento identitário e politizado, pois, estando essas pessoas inseridas em uma cultura, repleta de crenças e simbologias, representações impostas de identidades convencionais e convenientes poderão ser interpeladas no jogo de poder que se disputa entre os grupos sociais.

A seguir, são trabalhados os conceitos de Tomaz Silva (2014), Néstor Cancline (2005), Stuart Hall (2005), Katia Canton (2014), etc. - os quais mobilizam temas cruciais como cultura, linguagem e representação -, juntamente com questões do corpo e percepção a partir de Merleau-Ponty (2011). Ao mesmo tempo, se tenta fazer dialogar as ideias desses autores com as relações entre artista e corpo produzidas por meio da arte.

IDENTIDADE E SEUS PROCESSOS: CORPO E ARTE

Um caminho para se compreender a identidade é aquele feito por muitos artistas⁴ através do corpo. Afinal, esta é a nossa condição de *ser* e de perceber a realidade. O fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (2011) compreende que o corpo é o radical de todos os significados, o pivô do mundo. Ter um corpo, para ele, é imergir neste mundo, “[...] é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, *juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles*”. Também, “[...] neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122, 126, grifos nossos). A professora e PhD em artes Katia Canton (2014) relata que os corpos, a partir da modernidade do século XX, têm aparecido em movimentos de arte como *performances*⁵, *body arts* e *happenings*, sendo, para além de uma forma de expressão, um modo de questionar identidades e certezas.

³ Produzido primeiramente para a matéria de Linguagens, identidade e decolonialidade do PPGEL/ UFMS, ministrada pela professora doutora Fabiana Pocas Biondo Araújo.

⁴ Embora tratemos mais precisamente do artista visual neste ensaio, acreditamos ser licito dizer artistas de um modo geral.

⁵ *Performance* aqui é compreendido como um gênero artístico e não no sentido de performatividade das identidades como no conceito operativo da linguagem, visto por exemplo em Judith Butler. O crítico de arte Jorge Glusberg (2013) remonta sua origem já na antiguidade, porém emerge enquanto gênero consolidado dentro das Artes Visuais na década de 1960. É um gênero artístico híbrido entre teatro e dança, tem o corpo como suporte da obra, tendo uma importância simbólica e um poder ritualístico. Não tem local mais apropriado para ser realizada, é uma obra de caráter efêmero e, a menos que estejamos presentes no momento de sua execução, teremos acesso apenas aos registros da obra em fotografias ou vídeos.

Ainda segundo Merleau-Ponty (2011, p. 135), tomamos o corpo como um objeto, muitas vezes por ver suas partes, “[...] meu corpo visual é objeto nas partes distanciadas de minha cabeça, mas, à medida que se aproxima dos olhos, ele se separa dos objetos, arranja no meio deles um quase-espaço ao qual eles não têm acesso”. Isso porque há um desarranjo ao tentarmos situar o corpo e o espaço no nosso campo de visão. No entanto, o corpo não pode ser um simples objeto no mundo, como todos os outros que nos rodeiam, até mesmo porque, estes nós podemos abandonar e nosso corpo não nos larga. O corpo é a forma essencial pela qual se pode projetar e ansiar na vida, ele existe conosco. Assim também compreende a psicanalista Maria Rita Kehl (apud CANTON, 2014, p. 24), para ela:

[...] existe um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo.

Seria razoável, então, pensar o corpo não “[...] como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, ao mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, ele também, antes de todo pensamento determinante” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 136-137), pois “só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 114). Nesse âmbito, a percepção é fundamental, considerando que por ela o corpo apreende informações manifestadas no mundo. A “percepção das qualidades se inscreve no cosmos da existência em que afetos e valores se misturam no percebido” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 110), possibilitando a minha individualidade e subjetividade.

A identidade é então construída a partir da percepção de nossas experiências no mundo, mediante a elaboração e desenvolvimento de nossos projetos, historicamente situados no convívio com o *outro*. Pensar a nossa identidade é fazer uma profunda reflexão sobre nossa própria existência, pois somos inconclusos e estamos em contínuo movimento existencial. E nesse sentido, o corpo que é o *ser* no mundo percebe através dos órgãos sensoriais e cria uma ideia de si ou do que poderia ser e, assim, aplica em seu *ser* que, conseqüentemente, reflete no corpo, principalmente na maneira de se portar politicamente ou, de um modo geral, em suas ocorrências. Dentro do espaço artístico, a pesquisadora Christine Greiner (apud CANTON, 2014, p. 25) considera o corpo desestruturante, uma expressão que considera o “corpo artista”:

Assim como a atividades sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operados de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco se tornará inevitavelmente presente.

O filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2010, p.18) diz que “A identidade está profundamente relacionada com o Eu ou a consciência de si”, mas que também é “[...] ao mesmo tempo a tentativa de conhecer o outro”. Isto porque, o Eu que percebe a alteridade do mundo, ao construir uma

identidade em conformidade com o que vive, precisa conhecer o *outro*, porque ele não pode representar aquilo que não conhece, e tão pouco ele possui uma essência dada antes de sua existência. Logo, suas características, como ser engraçado, é uma representação daquilo que ele viu no *outro*, atribuindo-se daquilo.

Tanto artistas, quanto pessoas em seus cotidianos, não podem imaginar, projetar ou representar (de uma forma abstrata [identidade] a uma forma material [obra]), sem se apoiarem na realidade. Em meio a tantas marcações identitárias (homem, mulher, branco, negro, brasileiro – marcadas muitas vezes pela condição do corpo), nós só podemos nos afirmar dentro delas, percebendo-as primeiramente no *outro*, no mundo, naquilo que é externo a nós. Visto que, nós não podemos construí-las sozinhos, elas são símbolos participantes da estrutura cultural. Ser mulher, por exemplo, para além de uma característica fisiológica, é um papel social definido pelo que se espera de dentro de um determinado grupo ou sociedade, em termos de gosto, crenças, comportamento, deveres etc.

Percebe-se, então, que não existe uma identidade previamente determinada, pois na trajetória de nossa vida, “[...] que deveria ser de autorrealização, o sujeito depara com a existência de outros, ou seja, de outras liberdades, de outros projetos, de outras intenções que procuram, igualmente, realizar-se” (SILVA, F. 2010, p. 25). Para Silva, F. (2010), o *outro* é um agente modelador do Eu, pois sua presença é forte e se impõem diante de nós, constituindo-nos, definindo-nos e atribuindo-nos predicados que não possuímos sem essa interação. Nessa relação, o *outro* tem o papel principal ele vem antes do Eu. E, assim, nos fazemos outros em função dos *outros*, pois vivemos em sociedade. Em a *Armadilha da identidade*, o paquistanês nascido nos Estados Unidos, Asad Haider, doutor em história, nos conta sobre suas contradições ao tentar compreender sua identidade enquanto um adolescente que vivia dividido entre Karachi (PK) e sua cidade natal na Pensilvânia (EUA). “A identidade, paradoxalmente, parecia ser determinada a partir de fora – ou talvez mais que isso: parecia não determinada” (HAIDER, 2019, p. 23). Ele ainda afirma que havia uma pressão dos *outros* para que ele se posicionasse e se manifestasse a partir de uma identidade fixa, em que ele não poderia ser meio paquistanês e meio estadunidense, mas integralmente um desses.

No contexto da identidade em suas representações contemporâneas, Stuart Hall (2014) nos lembra que ela “[...] torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2014, p. 12-13). Para este autor:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2014, p. 13).

É desta forma também que Haider (2019), citando Deleuze, irá compreender a identidade por meio da ideia de que “tudo é partida, mudança, passagem, salto, *daemon*, relação com o exterior” (DELEUZE apud HAIDER, 2019, p. 25, grifos do autor); percebendo, desse modo, que a identidade se constrói “em palavras, sons, música, arquitetura” (HAIDER, 2019, p. 27), ou seja, através da cultura e seus símbolos. É lícito dizer que identidade é uma construção social, uma convenção, em

um movimento de fora para dentro. O PhD em educação, professor Tomaz Tadeu da Silva (2014) nos elucida ao dizer que tanto as identidades, quanto suas diferenças, são atos de criação linguística, e que por não serem elementos da natureza, devem ser ativamente produzidas. Eu só preciso me afirmar enquanto brasileiro, porque existem *outros* que não o são. E neste parâmetro, identidade e diferença se tornam inseparáveis, bem como, marcadores para simbolizar o que se é. Há um longo processo de relação entre identidade e diferença, mas cabe destacar aqui que ambos os conceitos não convivem harmoniosamente, mas em um campo hierárquico, onde são disputados, conforme Silva (2014, p. 81), que ainda acrescenta:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relação de poder.

É neste contexto que se insere a pressão social sofrida por Haider para que ele tomasse partido ao se identificar com um dos países onde viveu e construiu laços na adolescência. Existe um desequilíbrio social (mais do que isso, claro) entre gêneros, classes, raças, etnias, nacionalidades etc., que não são respeitados ou que não são considerados como um problema a ser resolvido. É cômoda a situação de algumas identidades hegemônicas (homem, branco, cis, hétero, classe média alta) e tomadas como fixas, de perpetuarem o seu *status* e seus privilégios dentro destas sociedades. Segundo Nestor García Canclini (2005, p. 46):

A cultura é o cenário em que adquirem sentido as mudanças, a administração do poder e a luta contra o poder. Os recursos simbólicos e seus diversos modos de organização têm a ver com os modos de auto-representar-se e de representar os outros nas relações de diferença e desigualdade, ou seja, nomeando ou desconhecendo, valorizando ou desqualificando. O uso restrito da própria palavra *cultura* para designar comportamentos e gostos de povos ocidentais ou de elites – a “cultura europeia” ou “alta” – é um ato cultural pelo qual se exerce o poder.

No que se refere às produções artísticas na arte contemporânea, Canton (2014, p. 24) explica que o corpo assume os papéis de sujeito e objeto, sendo ele mesmo a obra. Como consequência, obra e corpo aparecem “mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica”. Essas produções terão um tom politizado, na busca por desestabilizar aqueles que estão no poder. Nos anos 1960 e 1970, a cubana Ana Mendieta foi uma das precursoras dessa arte do corpo, ritualizando-o e abrindo um debate sobre vida, morte e transcendência. A feminista norte-americana Hannah Wilke criou vaginas em cerâmica, enquanto performava. Ela ainda discutiu padrões de beleza por meio de duas obras - *Brushstrokes* e *Intravenus* -, quando descobriu um linfoma. No primeiro ela se utilizou do próprio cabelo como pincel, já que ele caía devido ao tratamento quimioterápico. No segundo fotografou o próprio corpo no hospital, estando próxima da morte, indo, deste modo, contra a idealização dos corpos, como na proposta de Greiner com o “corpo artista”.

A iraniana Shirin Neshat, na obra *Unveiling* (Revelação), mostrada na Figura 1, registrou seu corpo em fotos, enquanto usava um *chador* (um meio termo entre *hijab* e a *burka*, sendo o primeiro mais aberto e o último totalmente fechado), com o texto da poetiza Forough Farrokhzad em seu rosto, criando assim, uma nova instância para o véu, debatendo a identidade feminina e a história de discriminação da mulher no islã. Neshat se questiona se é o corpo ou o véu que lhe permite

experienciar o mundo, já que o tecido se torna mediador da alteridade. Percebe-se aqui, a relação de poder entre o homem e a mulher na cultura iraniana, também vista em outras sociedades.

Figura 1 – Instalação *Unveiling*, Nova Iorque, 1993.



Fonte: Christie's

O britânico Marc Quinn criou autorretratos moldando o próprio corpo a partir de seu sangue congelado. O processo envolve um molde em gesso e, a partir deste, um em silicone, que depois é enchido com 10 litros do seu próprio sangue. A ideia do artista é colocar em evidência as relações de dependência, em especial, sua dependência alcoólica. Por se tratar de uma escultura congelada, ela depende da geladeira que a expõe em uma caixa de vidro, necessária para continuar existindo, conforme mostrado na Figura 2. É notório em sua obra o uso do autorretrato, presente também ao longo da história da arte com Rembrandt (1606-1669), Van Gogh (1853-1890), Gustav Courbet (1819-1877) entre outros, como forma de discorrer sobre identidade e corpo. As formas e qualidades presentes na obra são indícios de seu próprio corpo, além do sangue que é literalmente parte sua. A escultura traz à tona a discussão sobre o corpo como representação do *ser*, sobre a não separação entre corpo e consciência, ambos tomados como o Eu indivisível.

Figura 2 – *Self*, Londres, 1991 e presente.



Fonte: Site Marc Quinn.

A sérvia Marina Abramović buscou colocar seu corpo em situações de risco e exaustão como forma de incitar debates sobre sexualidade, dor, vida, longevidade e cultura. Em uma de suas *performances* mais emblemáticas, *Rhythm 0*, a artista se pôs à disposição do público junto a 72 objetos dispostos em uma mesa, na galeria de Nápoles (Itália). Se responsabilizando por todos os atos, a artista transformou seu corpo em um objeto que podia ser mudado de posição, beijado, despido, acariciado, maltratado e assediado (e tudo aconteceu). Um dos objetos mais polêmicos da obra era um revólver contendo uma única bala, o qual foi apontado para ela por um senhor e, depois, colocado em sua mão virado para seu próprio rosto. Marina declara que, de uma forma geral, se sentiu violada com as atitudes que na maioria das vezes buscavam exercer o poder dado por ela, contra si mesma. Ainda registra que as pessoas se tornam extremamente violentas quando estão em uma posição de poder. E isso revela suas identidades, que se constroem em ideologias e atitudes, somadas à sua posição social.

A brasileira Priscila de Rezende, sentada em uma calçada, lavou panelas com seu próprio cabelo, na tentativa de nos sensibilizar sobre a estética negra e o racismo. A *performance*, que se chama *Bombril* (ver Figura 3), faz uma clara referência à marca de palha de aço líder de mercado e, ao mesmo tempo, ao uso do nome da marca como expressão pejorativa, que compara o cabelo crespo à forma e à aspereza do utensílio de limpeza. Nota-se, por meio da obra, a crítica à hierarquia presente na cultura, que valoriza ou desvaloriza as identidades que fogem daquela considerada com hegemônica (homem, branco, cis, hétero, classe média alta), marginalizando assim todas as outras.

Figura 3 – *Bombril*, Minas Gerais, 2013.



Fonte: Galeria Cena em Quadros, acervo de Guto Muniz

Por fim, Priscila Davanzo propõe constantes transformações em seu corpo, como as tatuagens de manchas de vaca que fez por todo o corpo, na tentativa de discutir sobre a superficialidade da condição humana. Sua *performance As vacas comem duas vezes a mesma comida* (iniciada em março de 2000), ilustrada na Figura 4, reflete a falta de profundidade humana e expõe sua insatisfação com a própria espécie. Em uma tentativa de desestabilizar as certezas.

Figura 3 – *As vacas comem duas vezes a mesma comida*, 2000 e presente.



Fonte: Revista digital Performatus

CONCLUSÃO

Percebe-se, por meio deste estudo, a complexa condição do corpo como possibilidade de existir e de realizar-se, de empenhar-se em projetos de vida. Nessa perspectiva, ressalta-se a importância das ações empreendidas pelos artistas ao se posicionarem a partir de suas marcações identitárias, em obras que são o próprio corpo, o próprio *ser*. Obras que estão tanto situadas em um tempo e um espaço, quanto marcadas pela condição geográfica e pelo período histórico em que esses artistas vivem suas adversidades, confrontam questões políticas de suas épocas como forma de mexer com a estrutura sociocultural, contrapor-se às tentativas de fixar identidades, ao compromisso de perpetuar privilégios dentro de hierarquias que se mantêm pela relação de disputa entre identidades e diferenças, entre o Eu e o *outro*. E neste sentido, este “corpo artista” só pode se mobilizar perante as objeções de uma cultura que é alteridade, porque percebe através de seus sentidos as manifestações do mundo. O corpo artista, é aquilo que se envereda na contramão da cultura, desestabilizando certezas e imposições. Busca-se, então, por uma ética que respeite o espaço de múltiplos corpos que carregam suas identidades diversas. E, é por meio das obras apresentadas aqui, além de tantas outras espalhadas pelo mundo, que podemos ver o empenho desses artistas em nos implantar dúvidas e fazer refletir, contribuindo cada vez mais com a democratização das sociedades e nos revelando práticas de poder que precisam ser cessadas.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor García. A cultura extraviada nas suas definições. In: **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 35-53.

CENA EM QUADROS. Disponível em: <http://cenaemquadros.com.br/produto/bombрил/>. Consultado em setembro de 2021.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. (Temas da Arte Contemporânea).

CHRISTIE'S. Disponível em: <https://www.christies.com/>. Consultado em setembro de 2021.

FREY, Tales. "Priscilla Davanzo: A Arte de Avacalhar com o Corpo Imaculado". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: Raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A arte e o mundo percebido. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Cap. 6. p. 55-66.

MERLEUA-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

PERFORMATUS. Disponível em: <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/priscilla-davanzo/>. Consultado em setembro de 2021.

QUINN, Marc. Disponível em: <http://marcquinn.com/artworks/self>. Consultado em setembro de 2021.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **O outro**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012. 62 p. 13 v. (Filosofias: o prazer de pensar).

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.